

LA NOZIONE DI LILĀ NEL MEDIOEVO INDIANO¹

La parola sanscrita *lilā* offre un punto di vista da cui considerare l'attività divina, e particolarmente l'atto della manifestazione dei mondi. All'uomo comune la divina volontà rimane imperscrutabile nei suoi scopi, ragion per cui l'attività che se ne dispiega appare ai suoi occhi sotto la forma di un giuoco misterioso. Il significato primo della parola *lilā* è « giuoco » appunto, « divertimento », « passatempo », da cui derivano secondariamente i sensi di « azione gratuita », scherzo », « giuoco illusionistico », « frode »; si potrà facilmente notare che *lilā* è il preciso corrispettivo sanscrito del latino *ludus*, del quale è stata invano cercata una comune etimologia. Taluni infatti avanzano l'ipotesi che la parola *lilā* non sia che una tarda deformazione dell'altro vocabolo sanscrito *krīḍā*, di identico significato², che mantiene nel corpo della parola la dentale, come il latino *ludus*³.

Nei testi più antichi dell'Induismo ricorre spesso la parola *krīḍā*: nel solo *Rg-Veda* ricorre assieme ai suoi derivati ventotto volte con sensi diversi. Ma pure nella diversità dei contesti, la *krīḍā* mantiene il suo significato di azione pura, distaccata dalle conseguenze. Nei *Veda* quindi troviamo già i primi spunti di questa dottrina, coi nomi di *Agni-krīḍā* (R.V., IX-86, 44), *Soma-krīḍā* (R.V., X-3, 5) ed altri. Nello *Aitareya Brāhmaṇa* (III.4) si afferma che Agni, il fuoco, è un giocatore (*krīḍan*), in quanto « avvampa e si spegne », il che si riferisce alla sua capacità di distruggere e manifestare i mondi. Ci avviciniamo sempre più al significato di *lilā* che troveremo nel medioevo. Nella *Chandogya Up.* (VIII-12, 3) si descrive *Puruṣottama* come colui che « travestito da uomo, ride, gioca e gode delle donne ». Qui il senso è leggermente di-

1. Si fa solitamente corrispondere il medioevo indiano al periodo di sviluppo del movimento bhaktico. Noi ci atterremo in particolare agli autori di lingua hindi per la loro diretta ascendenza sanscrita.

2. Cfr. le due voci sul *St. Petersburg Dictionary*.

3. A. K. Coomaraswamy (*Lilā*, in JAOS, vol. LXI, 1931), formula l'ipotesi che *lilā* derivi da *lelāy*, fiammeggiare, da cui il traslato « infiammarsi » in senso erotico, ed infine giocare.

verso in quanto il giuoco non è inteso nel suo significato di « arte manifestante », ma in quel senso traslato che vuole la divinità quale fruitrice della sua stessa manifestazione. Nella *Maitry Up.* (V-1) invece ritorna sempre più preciso il giuoco quale attività creatrice: « Tu sei lo Spirito Universale, il Creatore Universale, il Fruitore Universale, Universale Signore di giuoco e godimento ». (*viśvakrīḍaratiprabhu*).

Nella *Bhagavad Gītā*, pur non trovandosi le parole *kṛīḍā* e *līlā*, si riscontrano gli sviluppi speculativi di tale dottrina:

« Tutti gli esseri, o figli di Kuntī, alla fine di un *kalpa* ritornano a *prakṛti* e al principio del *kalpa* successivo io di nuovo li rimanifesto ... e queste azioni non mi legano, o Dhananjaya, rimanendo io distaccato da queste azioni ». (*Bh.G.* IX-7, 9)⁴. La produzione e la distruzione dei mondi lasciano la divinità distaccata dalle conseguenze, come il giuoco è agito senza uno scopo contingente. Nel *Mānava Dharma Sāstra* si ritrova il seguente passaggio: « I *Manvantara* sono innumerevoli come le manifestazioni e le dissoluzioni del mondo, e la Suprema Persona li rinnova invariabilmente come per giuoco ». (I, 80). Ma l'affermazione più completa della dottrina della *līlā* si riscontra appena nei *Brahma Sūtra*: « L'attività creatrice di Brahma non è provocata da una qualche necessità, ma semplicemente per *līlā*, nel senso più comune del termine ». (II. 1-32, 33). Proprio a causa di questa affermazione pregnante di significato, Śaṅkarācārya e Rāmānuja, più tardi prenderanno posizione a proposito di tale argomento⁵. Per quanto riguarda invece l'applicazione

4. Nel *Mahābhārata* la figura di Kṛṣṇa, a cui solitamente è demandata la *līlā* nella mitologia, appare quasi esclusivamente quella di un eroe impegnato in gesta mirabolanti. Perciò in questo testo non si rinvengono temi utili per il presente soggetto. Nell'*Harivaṃśa*, appendice apocrifia del *Mahābhārata*, si trova una minuziosa biografia di Kṛṣṇa con la descrizione della *rās-līlā* (II.20,21), ma che si dilunga più sui particolari amorosi che non sul contenuto di questa *līlā*.

5. Śaṅkara sviluppa il tema della *līlā* in un senso che tende ad avvicinarla al concetto śaiva della *Māyā*. La *līlā* diventa sinonimo di *Māyā* nella misura in cui *Māyā* assume il significato di « potere (*śakti*) manifestante della natura divina »; « Come nel mondo ordinario, i divertimenti di un Re, pago dei suoi desideri e libero dai suoi compiti, sono della natura del giuoco, cioè non sono compiuti per qualche scopo della mente; oppure come l'ispirazione e l'espiazione si svolgono naturalmente, senza uno scopo esterno, così in vero il Signore si impegna nella *līlā* senza uno scopo esterno, per puro risultato della sua natura » (*B. S. Śaṅkarabhāṣya, ibid.*). Rāmānuja nello *Srī Bhāṣya* concorda pienamente con Śaṅkara, al punto da usare le stesse parole e argomentazioni del suo grande rivale. Più interessante è il commento allo stesso passo dei B.S. che Rāmānuja espone nel trattatello *Vedāntasāra*: « Sebbene Egli sia pago da desideri, si può dire che il giuoco può essere il motivo della creazione del mondo. Perciò si può dire che Egli non si aspetta nulla dalla creazione del mondo. Nella vita quotidiana, palle ecc. sono usate per puro giuoco. Per Lui che è autosoddisfatto, (l'attributo) "pago" significa *facilità di tutte le cose necessarie, essenziali per godere di tutti i piaceri in ogni tempo*. La soddisfazione prodotta dal godimento dei piaceri è differente dell'autosoddisfazione. E il gusto del giuoco è distinto da ambo le soddisfazioni menzionate. *Pradhāna* e l'io individuale sono necessari per il suo giuoco ». La tendenza Viśiṣṭādvaita porta ad una visione analitica che distingue nella *līlā* il Giocatore (*Brahman*), il mezzo per svolgere il giuoco (*Pradhāna*) e il *partner* o giocattolo (l'uomo). Da ciò deriva la giustificazione dottrinale per la descrizione dettagliata della *līlā* mitica.

mitologica della *līlā*, dobbiamo riferirci alla letteratura puranica. I *Purāṇa* elaborano una descrizione minuziosa della *līlā* per mezzo di immagini che evidenziano di volta in volta i particolari più precisi. In particolare il *Padma Purāṇa*⁶, il *Viṣṇu P.*, il *Brahmavaivarta P.*⁷ e il *Bhāgavata P.* intessono il mito di Kṛṣṇa in modo che questo diventa una dimensione analogica della Suprema Realtà nel piano umano. Le azioni degli *avatāra* e di Kṛṣṇa in particolare non sono soltanto dettate da una missione provvidenziale, ma sono soprattutto la ripetizione nel dominio temporale di ciò che Viṣṇu compie *in divinis*. Ogni atto di un *avatāra* è pregnante di significato, cioè è un simbolo; per cui il giuoco dell'*avatāra* (*līlāvatāran*) corrisponde esattamente alla *līlā* suprema. E il fedele, meditando sul mito, trova la chiave per penetrare il significato della *līlā* divina. Nel *V.P.* viene per la prima volta descritta la *līlā* sotto la sua forma mitologica. Dopo una breve scorsa sui giuochi infantili (*V.P.*, V, 6-9), il testo descrive i giuochi amorosi di Kṛṣṇa. L'adolescente *avatāra* fa il pastore (*Gopāl*) nei prati di Vrindāvan. Durante una splendida notte d'autunno, il *Gopāl* si libra in un canto dolcissimo che attira le pastorelle (*Gopī*) fuori dalle loro case. Dopo un lungo peregrinare nella foresta, le *Gopī* raggiungono Kṛṣṇa sulle rive della Yamunā, ove danzando e cantando fanno cerchio attorno a lui. Anche se ogni *Gopī* recepisce gli effetti della *līlā* in diversa misura, tutte sono penetrate dalla divina essenza (*rās*), essendo egli « pervadente come il vento ». *Rās-līlā* è quindi quel gioco che sotto la forma della danza e del canto dà la realtà agli esseri. È necessario notare che la *rās-līlā* descritta nel *V.P.* non assume toni erotici, se non in forma allusiva.

Il *Bhāgavata Purāṇa* (X.29, 33), pur descrivendo la *rās-līlā* in termini assai simili a quelli del *V.P.*, aggiunge una spiccata tonalità erotica. La *rās-līlā* si svolge al suono del flauto del *Gopāl* e al canto delle *Gopī* e della danza. Ma alcune *Gopī* godono anche delle lascive carezze del dio, altre di baci, e una sola della completa unione fisica con Kṛṣṇa⁸. Ma il *Bhāgavata Purāṇa* enumera ancora altri tipi di *līlā*; la *līlā* di Kṛṣṇa bambino, che consiste in ischerzi e monellerie infantili (X.8,21,52 e X.13,1,14). La *līlā* di Brahmā, per mezzo della quale il dio creatore apprehende che tutti gli esseri e le cose del mondo altro non sono che una scomposizione dell'unico Kṛṣṇa. Il meravigliato dio vede moltitudini di Kṛṣṇa che giuocano tra di loro, ovvero con se stesso (X.13,15-14,41). La

6. Nel *Padma P.* si trovano accenni riguardanti i giuochi infantili, ma si ignora quasi del tutto la *līlā* con le *Gopī*. Invece è molto sviluppata la *līlā* di Dvārka (*P.P.* IV) con le mogli, di cui la prediletta è Rādhā.

7. Il *Brahmavaivarta P.* tuttavia si discosta notevolmente dal classico mito kṛṣṇaita: in esso i giuochi giovanili sono frettolosamente descritti; Rādhā appare subito nel racconto come la legittima moglie del *Gopāl*; infine la *rās-līlā* si trasforma letteralmente in un'orgia. È per questi motivi che non ci siamo basati su questo *Purāṇa* per svolgere questo studio.

8. Rādhā non è menzionata nel *Bh.P.* In base a ciò si è sostenuto che sia un personaggio di recente comparsa. Ma B. Upadhyaya nel *Bhāratiya Vāṇmaya meṃ Śrī Rādhā*, pagg. 30-31, dimostra l'origine vedica della dea.

līlā del flauto, suonando il quale il dio dà esistenza a tutti gli esseri (X.35). La *dāna-līlā*, che descrive un Kṛṣṇa malizioso ladro di vesti delle *Gopī* intente al bagno; questa impresa significa che il dono dei propri peccati alla divinità fa sì che Kṛṣṇa di rimando sottragga i veli dell'ignoranza (X.22). Tutte queste *līlā* sono comprese nel nome di *Vrindāvan-līlā*. Infine esiste una *Dvārka-līlā* che altro non è se non la ripetizione della *rās-līlā* che Kṛṣṇa compie, questa volta nell'età matura, con le sue mogli (X.90). Come *trait-d'union* tra l'evo antico e il medioevo della *Bhakti* indiana non si possono tacere i dodici Ālvār del Sud, che cantarono la *līlā* allo scadere del primo millennio della nostra era. La loro caratteristica fu quella di identificarsi alle *Gopī* e di proporre in versi nuove situazioni della *rās-līlā*⁹. La novità da essi portata, e che influenzò notevolmente tutti i poeti di *Bhakti* successivi, consiste nel fatto che per essi la partecipazione alla *līlā* divina diventa una via yogica interiore e personale (Namālvār, 19-96,98; Tirumaṅgai 6; Kulaśekhara, IX-1 ecc.). Gli Ālvār inoltre cantano la *līlā* anche degli altri *avatāra* di Viṣṇu, frenando così la tendenza Bhāgavata di considerare esclusivamente la *Kṛṣṇa-līlā*. Il periodo immediatamente successivo a Rāmānuja segna l'inizio dell'epoca *bhaktica* medievale.

Vallabhācārya¹⁰ (1479-1531) fu anche letterato e i suoi insegnamenti in hindī ci sono pervenuti tramite i rimaneggiamenti del figlio Viṭhal Nāth. Egli diede molto spazio alla *līlā* infantile. Per Vallabha la *Bhakti* consiste nell'amorosa e materna contemplazione della *līlā* di Bālakṛṣṇa. Naturalmente così il fedele si trova in uno stato di non-partecipazione. Perciò l'amore materno non sarebbe che un primo stadio esteriore sulla via di liberazione. Procedendo in questo modo si passa attraverso diverse tappe che corrispondono alle diverse fasi della *rās-līlā*. In questo modo il *bhakta* si identifica prima alle *Gopī* che stanno nel cerchio esterno della danza, poi a quello che possono abbracciarlo e baciare, infine all'unica *Gopī* (*Rādhā*) che può ottenere l'unione fisica con il dio. Così si stabiliscono quattro categorie di *Gopī*: (1) *Gopī Sāmānyā*, che, come Yaśoda, godono di un amore materno nella *līlā* infantile; (2) *Gopī Svakiyā*, che godono della *līlā* del flauto, della danza e del canto; (3) *Gopī Parākiyā*, che godono degli sguardi amorosi e delle carezze erotiche del dio; (4) infine *Rādhā* che ottiene l'unione completa (*maithuna*) nella *vihāra-līlā* e che corrisponde allo Yoga. Questa gerarchizzazione corrisponde dunque a quattro livelli nella via della *Bhakti*¹¹. Il più importante discepolo di Vallabha, Sūrdās (1483-1563), espose poeticamente questa dottrina, acquistando la fama di divino poeta (*mahākavi*). Egli

9. VARADACARY, *Ālvārs of South India*, Bombay, 1966.

10. Al fine di evidenziare la differenziazione dell'uso della parola *līlā* che si produsse nella poetica *bhaktica* medievale, abbiamo diviso le correnti di pensiero dal punto di vista dell'affinità contenutistica, anche se tale divisione non segue un ordine cronologico. Per ovviare a tale inconveniente, abbiamo sempre sottolineato le date di nascita e di morte degli autori citati.

11. D. PARIKHA AUR P. MITAL, *Sūra Nirṇaya*, Mathura, 2006.

soprattutto illustrò il sovrumano amore della madre adottiva verso il piccolo *Gopāl*, identificando se stesso con *Yaṣoda*:

« Anche i signori Śiva e Brahmā
sono meravigliati
dell'immensa gioia di Jasoda.
Io ho danzato, o *Gopāl*, a lungo
e a lungo ancora ».

E l'identificazione di *Sūrdās* con *Yaṣoda* nella contemplazione della *līlā* di *Bālakṛṣṇa* si trasforma in una ricerca della verità, in una tensione verso la conoscenza suprema (*prajñā*):

« *Sūrdās* prega:
liberami, o figlio di Nanda
da questo velo d'ignoranza ».

Nel *Sūrsagar* e nella *Sarāvalī* la *līlā* di *Kṛṣṇa* bambino occupa il posto d'onore sia per la purezza del canto che per l'ampiezza delle descrizioni. Ma seppure poeticamente in tono minore, *Sūrdās* canta anche la *rās-līlā* secondo le categorie di *Gopī* stabilite da Vallabha. Anche in questo caso il poeta si identifica a queste *Gopī*. A proposito della categoria *Svakiyā* *Sūrdās* afferma:

« Io danzo la danza perenne
senza averne coscienza;
o figlio di Jasoda,
libera *Sūrdās* dall'ignoranza ».

Dalla danza inebriante si passa alla categoria *Parākiyā*, godendo delle carezze e dei baci di *Kṛṣṇa*:

« ... il suo sapor dolcissimo
è sopra le mie labbra;
per me tutto il restante
è amaro come il fiele ».

Descrivendo la *vihāra-līlā* la vena poetica di *Sūrdās* si esaurisce in uno stile freddo e speculativo; nondimeno il contenuto è interessante:

« L'uno è la causa, l'altro l'effetto
che ritorna alla causa ».

Contemporaneamente il giovane *Tulsīdās* (1532-1623), compilava il suo famoso *Rāmcaritmanas*, versione hindī del classico *Rāmāyaṇa*. Discepolo di *Rāmānanda*, egli cantò le imprese di *Rāma* con rinnovata ispirazione:

« (*Sītā*) guardò verso *Rāma* e quindi giù la terra,
movendo i suoi occhi giovani e spendenti qua e là;
sembrava che nel rotondo del suo volto simile alla luna
muovessero due pesci amorosi intenti nella *līlā* ».

Ma la *līlā* secondo Tulsīdās diventa un tema letterario per descrivere la leggiadria e l'armonia della coppia divina. L'ascetismo ramaita infatti rifugge dalla complessità delle situazioni della *līlā* di Kṛṣṇa, accettando tale tema solo nella misura in cui è compatibile con il proprio spirito austero¹².

Vidyāpati¹³ (1350-1450), nella sua *Padāvali* offre una completa descrizione delle fasi del giuoco amoroso:

« Il migliore poeta dell'amore
narra i piaceri silvestri
dei divini amanti Kānhā (Kṛṣṇa) e Rādhā ».

Così dice di sé: ed infatti certamente Vidyāpati non conosce altri temi diversi dall'amore. In lui anche la *līlā* tende a diventare un pretesto letterario per descrivere i piaceri dei sensi. Per esempio questa descrizione che riguarda la *vihāra-līlā*:

« Ripetevo al mio orecchio le più dolci lascivie
e tutta la mia dovizia gli sfuggiva dalle mani
quando le giungeva in preghiera
per implorarmi d'essere più ardente ».

D'altra parte, anche quando raramente Vidyāpati descrive i giuochi amorosi con le *Gopī*, egli sempre mantiene l'immagine della lussuria nella descrizione:

« L'ape bruna sa come inebriarsi
delle corolle profumate che rallegrano la jungla.
Le pastorelle serbano l'ambrosia a labbra chiuse
ma Kānhā sa ugualmente godere di quel miele segreto ».

In molte poesie di Vidyāpati l'aderenza al mito puranico è sopraffatta dall'irruenza della vena. Ma in altri casi l'interpretazione è originale, come in questo, in cui Rādhā si dirige verso il convegno d'amore della *vihāra-līlā*: la descrizione procede con l'intento di disegnare le diverse tappe del *Bhakti-yoga*:

« La Yamunā rigonfia
urla nella sua corsa torrenziale,
ma la fanciulla impavida
l'ha varcata arditamente a nuoto,
tale è l'amore che ti porta, o Kānhā!
Sorridi adesso e guardala negli occhi

12. Lo stesso può esser detto per la *līlā* nell'insegnamento di Guru Nānak. Cfr. S. PIANO, *Guru Nānak*, Fossano, 1971, pagg. 115, 125.

13. Richiamandoci alla nota 10, è consuetudine raffrontare Vidyāpati con Kabīr, poiché questi due poeti sintetizzano due tendenze della *Bhakti* medievale, lirica l'uno, gnomica l'altro. Così anche L. P. MISHRA in *Mistici indiani medievali*, Torino, 1971.

in modo che la luna si levi
 dispensando la sua assidua dolcezza ad entrambi.
 Quanti malvagi, protetti dalle tenebre
 s'appostavano lungo la strada impervia!
 Ma la giovinetta non vi ha badato
 né si è curata del buio minaccioso della selva.
 Come puoi non premiare l'ardimento? ».

In questo caso la *līlā* è il premio finale (*samadhī*) che si raggiunge dopo una via perigliosa (*Bhakti-mārga*).

Molto più complesso è il tema della *līlā* in Kabīrdās (1398-1518). A causa della sua composita formazione, riemerge nei versi del grande *bhakta* un ricordo spesso preciso del suo passato *śaiva*¹⁴. La *līlā* in questo caso è il potere onnubilante della Māyā, e il senso di giuoco di-venta sinonimo di inganno:

« Dice Kabīr: il mondo non è che un giuoco di abilità
 di un prestigiatore ».

Oppure di scherzo:

« Per Te il mondo non è che un giuoco
 ma per me, anima in pena,
 il *samsāra* è un potente nemico da battere ».

La *līlā*, trasformandosi da inganno in ischerzo, e da scherzo in giuoco perde le sue caratteristiche *śaiva* e si avvicina alla *Bhakti*. Tuttavia la *Bhakti* di Kabīr, che è di tendenza *nirguṇa*, è svincolata dalle tematiche mitologiche, e prescinde dal culto ad una divinità particolare. Paradossalmente la poesia di Kabīr, così irruente e personale, si avvicina più alle argomentazioni dottrinali di Rāmānuja che non ai temi puranici o di altri poeti della *Bhakti*. Ritorna in Kabīr l'astratta affermazione che già abbiamo trovato nei *Brahma-Sūtra*:

« Dice Kabīr: il cosmo intero è la sua scacchiera,
 ma nessuno ne conosce il giocatore ».

Ci si allontana così bruscamente dalla compiaciuta sensualità di Vi-dyāpati, che nella *līlā* trova spunto per una poetica delle emozioni. La divinità priva d'attributi manifesta i mondi in vista di un piano che gli esseri contingenti non abbracciano nella loro comprensione. Come il giuoco, nemmeno il Giocatore è alla portata della ragione umana limitata:

« Io sono Colui che comprende i tre mondi
 e questo mio andare e venire è il mio giuoco ».

14. Prima di incontrare Rāmānanda, Kabīr fece parte dei Nāth; da tale esperienza trasse il metodo del *Kundalini-yoga*, che usò anche più tardi. Quando sviluppò il suo punto di vista *nirguṇa*, egli non perse completamente le prospettive della sua formazione spirituale, che rimasero quali echi nella sua opera, come ad esempio il suo concetto di *līlā*.

Lo scopo del gioco divino è insito al giuoco stesso: nella limitatezza del cosmo la divinità gode dell'esperienza del mondo: egli si diverte per mezzo di giocattoli, cioè gli esseri, che altro non sono se non i *partners* inconsci della *līlā* cosmica:

« Egli è il migliore degli attori che sfida noi tutti a batterlo al Suo giuoco »¹⁵.

Questo richiama, seppur non sotto la forma mitologica, la *Brahmā-līlā* del *Bh.P.* già ricordata, in cui si vedeva che tutti gli esseri che giocavano tra di loro non sono che una frantumazione dell'unico Kṛṣṇa. In definitiva Kabīr segna una battuta d'arresto nei confronti del processo estetizzante dei temi classici, che si produsse nuovamente poi, al termine del periodo medievale. Il vigore popolare e il rigore speculativo di Kabīr ridona alla dottrina della *līlā* (e non solo ad essa) la trasparenza simbolica originaria.

Mirābāī (1504-1563?)¹⁶ riprende i temi caratteristici dei precedenti poeti, armonizzando le diverse tendenze con la sua sottile sensibilità. Come gli Ālvār e i seguaci di Vallabha, anche ella si identifica ad una *Gopī*, per la precisione con Rādhā, rivivendo interiormente l'esperienza della *rās-līlā* narrata dal *Bh.P.* Mirā non solo rivive l'esperienza nell'immaginazione, ma anche la rende ritualmente ripetibile nelle comuni condizioni di vita. La danza che ella intesse attorno all'idolo di Kṛṣṇa quotidianamente, diventa la vivente esperienza della *rās-līlā* nelle foreste di Vrindāvan:

« Sempre vado al tempio dove è eretta la statua del Signore Hari, e danzo ».

Sempre come i seguaci di Vallabha, pur ignorando la *dāna-līlā*, Mirā tende a gerarchizzare i diversi tipi di *līlā*. Come la *rās-līlā* è subordinata alla *vihāra-līlā*, così per Mirābāī l'adorazione dei piedi dell'avatāra come strumenti di danza, rappresenta una prima tappa in vista dell'unione fisica completa con Kṛṣṇa:

« O mente! riverisci i piedi di Hari...
... (che) fecero la *rās-līlā* con le *Gopī* ».

Vuole la leggenda che la *vihāra-līlā* fu compiuta da Mirābāī al momento della morte. Recatasi al tempio per la consueta danza che ripeteva la *rās-līlā*, ella fu abbracciata in un amplesso dalla statua del dio, durante il quale venne assorbita nella pietra dell'idolo. Alla *vihāra-līlā* sono dedicati i seguenti versi:

15. Kabīr fu certo molto influenzato dal sufismo islamico. Ma in questo argomento egli sviluppò un tema caratteristico dell'induismo, e che è quanto di più lontano ci sia dalla teologia islamica, in base alla affermazione coranica: « Non è per giuoco che abbiamo creato il cielo e la terra e ciò che sta di mezzo » (Cor. XX.16).

16. Ci atteniamo alle date proposte da H. GOETZ, *Mira Bai*, Bombay, 1966.

« Vestita del mio corpo trepidante
mi reco nella jungla ad incontrarlo.
Stilla dolcezza ogni foglia
al mio silvestre convegno con lui:
ed ora, corpo a corpo, labbro a labbro
Egli mi ha fatto sua ».

A differenza di Vidyāpati, Mīrābāī non si sofferma ad evidenziare gli atteggiamenti psicologici e la sensualità raffinata della *līlā*, e seppure la sua descrizione sia suggestiva, essa rimane solo un mezzo di espressione per la suprema realtà della *līlā*. In un certo senso si può affermare che Mīrā riesce anche a far concordare la *līlā* com'è intesa da Vidyāpati con quella di Kabīr:

« Questo *samsāra* è il giuoco illusorio
delle nascite che finisce con la sera (*pralaya*) ».

Questa affermazione dottrinale però non rimane staccata ed assiomatica, perché Mīrā vede nella partecipazione al giuoco il modo per liberarsi: da giocattolo passivo, trasformarsi in partner attivo:

« E come se la vita fosse una partita a scacchi
gioca bene le pedine e non perdere l'occasione ».
In tal modo Mīrā risponde a Kabīr, quand'egli afferma:
« Il cosmo intero è la Sua scacchiera,
ma nessuno conosce i Giocatore ».

Ma, accanto a questi temi già più consueti, Mīrā si impegna nella descrizione della *līlā* del flauto, che fu in parte celebrata precedentemente solo da Sūrdās. La *līlā* del flauto, secondo il *Bh.P.*, è la rievocazione della *rās-līlā* nei periodi di lontananza. Quando il *Gopāl* si recava a far pascolare le vacche sui prati di Vrindāvan, egli suonava delle note dolcissime col suo flauto, che giungevano fino alle lontane *Gopī*, consolando della separazione dall'amato. Le *Gopī* allora, incantate da quell'armonia, ritrovavano misteriosamente la sua presenza nei loro cuori. E' in questo senso che si deve intendere il seguente passaggio di Mīrābāī:

« Al tempo egli danzava al suono del flauto,
suonato allo stesso ritmo
degli strumenti dei compagni.
Come appariva dolce!
Vorrei che la mia mente si potesse fissare
eternamente sulla sua bellezza ».

Questo flauto, come ogni *līlā*, ha il duplice effetto di incantare e ingannare con la sua armonia da una parte, ma anche quello di liberare dall'ignoranza coloro che partecipano alla *līlā* impadronendosi del suo mistero. Perciò il *bhakta* che diventa partner del giuoco divino, si impossessa del flauto, dello strumento di *līlā*:

« Oh regina Śrī Rādhā dammi il flauto
in cui risiede il mio soffio vitale
e che tu mi hai rubato ».

Questo lamento di Kṛṣṇa sottolinea tutta la prospettiva gnostica che caratterizzò la *Bhakti* di Mīrābāī. In questa troppo trascurata poetessa rajastani¹⁷ la vena poetica è sempre continuamente rinverdire da una cultura tradizionale che, nel caso della dottrina di *līlā*, sembra raggiungere le vette dei poeti più noti.

Nel periodo successivo, che è denominato *Rītikāl*, manierismo, la dottrina di *līlā* diventerà il tema pressoché esclusivo di tutta la poesia. Ma la tendenza estetizzante, la compiaciuta raffinatezza dell'eloquio e la licenziosità gratuita, snaturarono il significato della *līlā*, che il movimento della *Bhakti* aveva tratto dai *Purāṇa*, e sviluppato per tutta la durata del medioevo indiano. Il *rītikāl* fu un periodo crepuscolare, raffinatissimo, in cui si manifestarono le più degenerate tendenze del tantrismo¹⁸, sotto forma di artificio intellettualistico. La *līlā* non fu più nemmeno agita, nelle poesie *rīti*, da esseri divini, ma da protagonisti meramente umani, intenti in passatempi sensuali e profani, in un preziosismo formale decadente, teso allo sviluppo di inebrianti sensazioni, in un totale ottundimento intellettuale¹⁹.

17. Per un inquadramento completo di Mīrābāī nella cultura indiana, v. B. N. MADHAV MISRA, *Mīrā ki prem Sādhana*, Delhi, 1957.

18. Usiamo qui la parola « tantrismo » in senso improprio, cioè con l'inflessione moralistica ancora oggi in voga negli ambienti ramaiti, che designa non la tradizione agamica, ma tutto ciò che è « immorale ». D'altra parte una componente autenticamente tantrica nella *Bhakti* è riscontrabile, date le sue origini, nei Pañcārātra. A questo proposito v. gli ultimi lavori di M.me Esnoul. Furono tali origini che affiorarono durante il *rītikāl*, assumendo una inflessione esclusivamente orgiastica.

19. Nella lingua hindi moderna, la parola *līlā* ha perduto quasi tutti i significati che aveva acquistato in passato. Mantiene il suo significato di giuoco, spesso associato ad un'idea di « giuoco amoroso »; ma quest'ultimo è inteso nel senso quotidiano di « corteggiamento ». Più curioso è il destino della parola *kriḍā*, che, più illustre di *līlā*, per le sue origini vediche, al giorno d'oggi designa esclusivamente il gioco nel senso più banale della parola, da quello di « giuoco infantile » a quello di « giuoco d'azzardo ».